

**ОЛЕНА ЖУКОВА**

ORCID iD: 0000-0002-9773-3651

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenaarcole@ukr.net

**РИСИ ЕСТЕТИКИ РОКОКО****У ТВОРІ К. ДЕБЮССІ «ОСТРІВ РАДОСТІ»:****КОМУНІКАТИВНА СКЛАДОВА**

Розглянуто п'єсу К. Дебюссі «Острів радості» (1904), яка є визначним зразком фортепіанної літератури ХХ століття. Основну увагу приділено вельми типовому для французької культури вшануванню естетичних та музичних традицій, які яскраво проявилися у даному творі і дають можливість під абсолютно особливим кутом розглядати комунікативну складову інтерпретаційної роботи над твором. «Острів радості» кидає виклик досліднику та виконавцю своєю смисловою і стильовою багатошаровістю. Виявлено комунікативну складову інтерпретаційного процесу, яку обґрунтовують міцні зв'язки п'єси з іншими видами мистецтва: алюзії до картини А. Ватто «Відплиття до Цитери» надають твору програмності, яка відсилає до рокайльної стилістики французьких клавесиністів. Крім того, у статті особливо відмічені жанрові алюзії (наприклад, хабанера), прийоми різних національних музичних шкіл, екзотичних для тогочасного француза (наприклад, орієнтальні, представлені на сучасних композитору паризьких Всесвітніх виставках), численні знахідки у галузі композиторської творчості, завдяки яким композитор і зазнав слави першого композитора-«імпресіоніста», яким би умовним не був цей термін і як би не заперечував його сам К. Дебюссі. Одним із напрямків, плідних для інтерпретаційної роботи з даним твором, є естетика рококо, закладена у твір на рівні програмного періоджерела. Саме тому в даній роботі наведено ряд відомостей, які сприяють найбільш повному розумінню традицій, що знайшли своє відображення у п'єсі «Острів радості». До факторів, які безпосередньо вплинули на образну сферу твору, долучається і біографічний контекст його створення. Охарактеризовано мистецький контекст, у якому побутує твір, з метою вилучення його зі сфери суто фортепіанного виконавства та залучення до більш широкого художнього простору. Це дає можливість створення алгоритмів роботи з музичним текстом, основаних на детальному прочитанні інформації, яку залишив композитор у формі нотного тексту та літературних коментарів, і максимального наближення до втілення авторських намірів. Визначено нові перспективи у дослідженні та виконавській інтерпретації твору; продемонстровано взаємодію з національним та історичним контекстом; визначено риси рококо у мистецькому контексті твору та комунікативний рівень їх проявів, які можуть бути значущими для музикантів-виконавців, науковців та студентів.

**Ключові слова:** фортепіанна музика, твори К. Дебюссі, комунікація, естетичні традиції, музичні традиції, бароко, програмна музика.

**Постановка проблеми...** У роботі над твором К. Дебюссі «Острів

радості» виконавці часто спрямовують увагу на суто піаністичні, технічні завдання роботи над п'єсою, оминаючи широкий мистецький контекст, у якому існує твір. Однак, знання пов'язаних з твором конотацій якнайповніше розкриває задум композитора, а, відтак, виступає засобом комунікації між ним і виконавцем та між виконавцем і слухачем. В історії академічної європейської музики композиторське покоління К. Дебюссі було першим, яке отримало можливість залишити свої естетичні погляди і смаки в аудіозаписі, але ці перші досвіди ще не були достатньо розповсюджені. У свою чергу, традиція ретельного вербального запису своїх намірів та інформація про джерела натхнення і програми у творчості К. Дебюссі була відгомонам потужної традиції французьких клавесиністів, твори яких спиралися на образну сферу, що включала придворні характери, театральні аналогії, барвисті метафори, пов'язані з феноменом аристократичних салонів у Франції того часу.

Отже, в «Острові радості» представлений не тільки зріз конотацій, сучасних композитору, які безпосередньо вплинули на вигляд твору, а й глибока традиція, котра у французькій музиці зберігала свої основні риси протягом століть. Саме тому ця традиція потребує ретельного дослідження, оскільки її розуміння, яке часто залишається поза увагою, суттєво збагачує коло асоціацій, здатних надихнути виконавця як на суто звукові рішення, так і на побудову контексту презентації твору у межах концерту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Вивчення твору, що дав назву статті, відбувалося, передусім, у сфері емпіричної, практичної виконавської роботи з ним, але неможливо оминати увагою документи, сучасні композитору, та праці останніх років, присвячені фортепіанній творчості митця у нетривіальному контексті. Серед перших — вибрані листи К. Дебюссі (1986), датовані 1904 роком, які дають уявлення про життєві обставини та емоційний стан композитора у ці роки, окреслюють сучасний композитору комплекс естетичних поглядів та висвітлюють деталі творчого процесу як суттєвої частини життя композитора, презентуючи конкретний твір у відповідних біографічних проекціях; спогади М. Лонг (1985), які втілюють образ К. Дебюссі

— митця і піаніста; монографія Ю. Кремльова (1965) — джерело базових відомостей про композитора, що дає уявлення про його мистецьку особистість. Варто згадати праці зарубіжних авторів, такі як монографії Ж. Барраке (1962) (Jean Barraqué), Е. Вюйєрмоза (1957) (Émile Vuillermoz), що ґрунтовно досліджують творчу біографію композитора, та присвячену французькій фортепіанній музиці книгу А. Корто (1981) (Alfred Cortot), яка відтворює строкату панораму сучасного К. Дебюссі мистецького життя Франції. Інформативними також є нарис П. Печерського у збірці статей «К. Дебюссі і музика ХХ століття» (1983), який містить аналіз твору у контексті фортепіанної та камерно-вокальної творчості композитора; нарис І. Григор'єва (2012). Серед вітчизняних праць слід назвати роботи Т. Гнатів (2013), зокрема статтю, що вивчає творчий доробок К. Дебюссі у контексті музичного театру; дослідження В. Жаркової (2015), які змальовують об'ємну картину мистецького життя Франції і досліджують специфіку національних естетичних традицій відповідного періоду та вивчають багатозначне поняття тексту та його комунікаційні властивості, звертаючи увагу на «історичну зону» поза межами нотного тексту (2016). О. Берегова (2005) згадує у своїх роботах текст як семіотичний простір. Однак, попри значну розробленість цієї теми, вона дає чимало можливостей для розгляду її під новим незвичайним кутом зору.

**Мета дослідження** — розглянути алгоритми роботи з твором, ґрунтовані на знанні естетичного, національного та історичного контексту і детальному прочитанні нотного тексту та літературних коментарів.

**Завдання дослідження:**

- 1) проаналізувати п'єсу К. Дебюссі «Острів радості» з позицій її комунікативних властивостей;
- 2) виявити риси рококо на рівні художнього контексту, музичного тексту і програми твору.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** *1. Передумови звернення К. Дебюссі до фортепіано. Основні особливості фортепіанної творчості композитора.* Фортепіанна творчість К. Дебюссі (1862–1918) користується

заслуженою популярністю завдяки своїм безсумнівним художнім принадам і часто виконується на концертній естраді. Для піаніста-виконавця вона представляє певну складність, адже К. Дебюссі — один із найяскравіших представників і продовжувачів французької клавірної традиції, яка веде свій початок від славнозвісної доби французьких клавесиністів — є винахідником та основоположником нового композиторського і виконавського стилю. Цілком своєрідна манера гри на фортепіано К. Дебюссі закладена як у його численних фортепіанних творах, так і у його власному виконавському стилі. Звичайно, завдяки виконавській діяльності і постійному творчому контакту з фортепіано саме ця галузь творчості композитора домінує у його мистецькій спадщині.

К. Дебюссі з дитинства навчався грі на фортепіано; його вчителькою була Матільда Моте де Флервій (Mathilde Sophie Marie Mauté) — учениця Ф. Шопена. У Паризькій консерваторії викладачем юного К. Дебюссі з фортепіано був А. Мармонтель, серед учнів якого були Ж. Бізе, М. Лонг та інші визначні музиканти. Композицію К. Дебюссі вивчав у Е. Гіро. Мармонтель відрекомендував учня на посаду «домашнього музиканта» російській меценатці Н. фон Мекк, уславленій своєю допомогою великому П. Чайковському. Як «домашній музикант» молодий К. Дебюссі мав грати для пані фон Мекк або разом з нею у чотириручному ансамблі та займатися фортепіано з її дітьми. Такий режим роботи сприяв гарній виконавській формі і збільшенню репертуару молодого музиканта. До того ж, відвідуючи Росію, він потрапив у нове музичне середовище, овіяне діяльністю «Могучої кучки» і Чайковського, та був зачарований їхньою самобутньою творчістю. Молодий митець захоплено вивчав і виконував твори цих композиторів, підтримував контакти з російськими колегами і охоче визнавав їхній вплив на формування свого композиторського стилю. Відлуння гармонічної мови М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова помітне у багатьох творах К. Дебюссі. Деякі твори К. Дебюссі («Сирени», «Острів радості» та безліч інших) образно перегукуються з «морськими пейзажами» М. Римського-Корсакова (наприклад, «Садко» або «Шехерезада»), а гармонічною мовою нагадують композиторські

знахідки М. Мусоргського.

Повернувшись на батьківщину і здобувши Римську премію, К. Дебюссі все більше віддаляється від традиційних прийомів та правил композиції, які стримують його самобутній талант. Перш за все, композитор «розправляється» з гармонією — а саме, вивільняє певні категорії акордів, за якими закріплена функція «нестійких», — від аксіоматичних закономірностей функціонального тяжіння. Так народжується неповторна гармонічна мова К. Дебюссі, яка відкрила добу так званого *музичного імпресіонізму*. Сам митець ставився скептично до цього музикознавчого терміну, який не відбиває у всій повноті точної сутності цього мистецького напрямку, що увібрав у себе безліч стилістичних елементів та різноманітних виражальних засобів. Утім, етимологія слова «імпресіонізм» (*impression (фр.) — враження*) і його міцна вкоріненість у світовому музикознавстві роблять це поняття зручним і конкретним, яке відповідає яскравому і самостійному культурно-музичному явищу. Митець зумів перетворити яскраві враження від музики Вагнера, російських композиторів, співвітчизників-колег, музики екзотичних східних та африканських країн, джазу й інших стилістично-інтонаційних джерел на барви власної самобутньої музичної мови. Унікальне колористичне ладогармонічне мислення композитора є найвизначальнішою рисою його таланту.

Попри нетривіальне композиторське «обличчя», К. Дебюссі багатьма рисами свого піанізму і фортепіанної творчості наслідує французьких клавесиністів. Звернення до творчості попередників взагалі типово для французької культури, оскільки її представники не поділяють шлях її розвитку на хронологічні чітко розмежовані етапи, тому звернення до шедеврів минулого не є ретроспекцією — це використання художніх досягнень, які у певний час з'явилися й існують у музичному просторі донині. Крім того, французька культура має дивовижну здатність асимілювати і органічно привласнювати впливи інших, особливо екзотичних, етнічно чужих культур. Фортепіанні твори К. Дебюссі — це скарбниця найкращих надбань французької музичної культури, з якої митець обрав те, що найбільш повно відповідало його творчій особистості.

2. *«L'isle joyeuse (Острів радості)»* — найяскравіший зразок концертного стилю і крупної форми у фортепіанній творчості К. Дебюссі. «Острів радості» (1904) — твір, який є своєрідним уособленням піанізму К. Дебюссі, але, водночас, по-своєму нетиповий для його фортепіанної творчості. Композитор, що у своїй творчості переважно уникав великих масштабів та галасливого концертного стилю, перенасиченого зовнішніми ефектами, створив блискучий зразок віртуозної, розгорнутої, ефектної п'єси, приреченої на успіх на концертній естраді. Власне, саме у цьому творі, як ніде, ми стикаємося з протиріччями композиторського письма і піанізму К. Дебюссі. Позначений гармонічним різнобарв'ям і «оркестровими» ефектами, — маючи програмну назву, яка надихає виконавця на визначені образні характеристики і навіть уявну сюжетну лінію — твір у той самий час поєднує концертний масштаб з вишуканими динамічними градаціями, вимагає раціонального, «акуратного» піанізму, який викликає аллюзії з принципами гри на клавесині і якого потребують усі «тонкощі» фактури. К. Дебюссі насичує «Острів радості» усіма видами техніки («дрібна», акордова, перекладання рук, подвійні ноти тощо). Втім, для досконалого виконання музики К. Дебюссі дуже важливе розуміння того, що автор, для якого технічні засоби не є самоціллю, вживає їх тільки для втілення найвитонченіших звукових ефектів — мелодичних зворотів, фактурних деталей, гармонічних «пряностей» — у гідному «оздобленні». Незважаючи на «оркестрові» тембральні барви, цей твір є суто фортепіанним за своїми віртуозними можливостями, звуковими ефектами і технічною зручністю виконання.

3. *Історія створення «Острова радості» та порівняльний аналіз першоджерела з твором К. Дебюссі.* «Острів радості» — це ціла поема, але повністю позбавлена тьмяних барв і драматичних перипетій, типових для таких розгорнутих творів. У цьому виявляється дивовижна особливість мистецької індивідуальності К. Дебюссі: у добу загальнолюдських катастроф і світових катаклізмів, безпрецедентної строкатості співіснуючих у спільному мистецькому середовищі художніх напрямків і течій, у передчутті страшних подій, в урбаністичній реальності сучасного міста К. Дебюссі зберігає мрійливу

поетичність, різнобарвно-світле ставлення до навколишнього світу і створює у своїх творах чарівний уявний всесвіт. Втім, п'єса виходить за межі «занурення» в один образ, характерного для К. Дебюссі. Уявний, умовний «сюжет» твору підказує інформація про історію створення п'єси. Твір розгортається ніби у просторі. Композитор майстерним використанням оригінальних і ретельно відібраних прийомів примушує відчувати рух. Це пов'язано з програмою, на яку посиляються більшість музикознавців, зокрема: Акопян (2010), Кремльов (1965), Лонг (1985) та інші.

Як відомо, п'єсу створено під враженням від картини А. Ватто «Відплиття на острів Цитери» (трохи пізніше ця робота надихнула Ф. Пуленка на створення «Вальсу-мюзету» з підзаголовком «Відплиття до Цитери»). Картин на цю тему дві, причому вони досить різні за сюжетом та навіть відмінні за назвою (порівняймо «Відплиття до острова Цитери» та «Паломництво на острів Цитери»: одна (1717) міститься у Луврі, інша (1718–1719) — в Шарлоттенбурзі). Вимова назви острова варіюється від «Ситер» до «Цитер», «Кифер», «Китира». Такий острів дійсно існує в Греції. Це живописне полотно об'єднує сучасну художнику куртуазну дійсність з міфологічно-алегоричною ідейно-сюжетною основою і зображує ошатно вбраних людей, що відпливають морем до острова Цитери (як відомо, це інше ім'я Венери, богині кохання). На картині зображено острів — тобто невідомо, персонажі відпливають з Цитери чи тільки-но прибули. Наявність на картині острова, на який ще тільки збираються, поєднує місце та момент відплиття і прибуття. Існує навіть припущення, що численні закохані пари на картині — це переміщення однієї, нібито послідовності кадрів. Основний настрій картини — це радісне сподівання, передчуття любові. Саме його, а не конкретну програму, К. Дебюссі запозичує для свого твору. Втім, «універсальна мова звуків» у цьому шедевр К. Дебюссі досить красномовна і виразна, щоб самостійно, поза літературними та візуальними асоціаціями надати творчо зрілому виконавцю достатній простір для яскравого мистецького висловлювання. Крім того, музичні символи, які використовує автор, відсилають нас до конкретних жанрів з

відповідним алюзійним рядом (як ритмічна формула хабанери у основній темі твору), або до не менш впізнаваних звукозображальних прийомів (як хвилеподібний акомпанемент, який нагадує дихання моря, чи звук дзвонів). Були й особисті передумови такого музичного висловлювання. У серпні 1904 року його кохана (на той час дружина банкіра) Емма вирушила у подорож з друзями до Великобританії, але К. Дебюссі «перехопив» її, і разом вони поїхали на острів Джерсі (як тут не помітити паралель з уявним сюжетом п'єси!). У їх номері в готелі був рояль, де композитор і створив своє музичне зізнання у коханні.

4. *Риси естетики рококо у творі К. Дебюссі «Острів радості».* Історично доба рококо і світ, сучасний К. Дебюссі, мали багато спільного: як аристократична культура рококо була знищена Французькою революцією, так і витончені естети-гедоністи доби *fin de siècle* дуже скоро потрапили до пекла соціальних катаклізмів ХХ століття. Рококо найбільше асоціюється саме з Францією XVIII століття. Виключно світське, аристократичне, невимушене, передусім декоративне мистецтво завдяки своїй камерності і орієнтованості на естетику й комфорт повсякденного життя водночас огортало увагою сферу приватного та чуттєвого і могло висловлювати щирі емоції людини без надмірної патетики. Рококо не випадково проявилось значною мірою в малих формах, часто — у прикладному мистецтві, у побутових предметах, які відрізнялися вишуканим і затишним естетизмом.

А. Ватто часто називають одним із засновників цього стилю. У його творчості рококо знайшло найповнішу, але, водночас, найнеоднозначнішу палітру. Ватто оспівував галантні свята на лоні природи, вишуканих дам та кавалерів, часто писав акторів. Однак у його роботах вистачає і психологічної тонкості, і різних смислових шарів. Закладаючи внутрішню драму персонажа або драматичну взаємодію між героями за допомогою композиційних прийомів, на рівні живописної техніки Ватто передбачає імпресіонізм — це видно в мазках його пензля та роботі з кольорами. Саме у цей час в живописі з'являються нові, штучні відтінки кольорів з перевагою світлої палітри



(наприклад, знаменитий «колір стегна схвильованої німфи»), проголошуючи вигадливу колористику імпресіоністів.

«Відплиття на острів Цитери» із серії «Галантні свята» вважають однією з найкращих робіт А. Ватто, звертаючи увагу на її театральність та певний «ритм», динаміку розташування фігур. В музиці тієї доби також представлені подібні прийоми: мініатюрні форми, ясний гармонічний малюнок, перехід до гомофонно-гармонічної фактури з рясною мелізматикою слугують втіленню галантної, театральної або карнавальної тематики, як у французьких клавесиністів, зокрема, Ф. Куперена і Ж. Ф. Рамо. Рококо рельєфно проявилось в клавесинній музиці, яка цікавила К. Дебюссі та позначилася на виборі ним фактурних й орнаментальних прийомів. К. Дебюссі також притаманне тяжіння до танцювальних жанрів та простих форм. Його знамениті мелодичні «арабески» перегукуються з уявленням про «рокайль» як елемент оздоблення.

Ще одна точка перетину рокайльної естетики та часів К. Дебюссі — мода на екзотику: так само, як французи часів Луї XIV глузували з турків чи іспанців, водночас запозичуючи їх культурні надбання, та перекладали французькою «Книгу тисячі і однієї ночі» і збірки східних казок, зокрема перських та китайських, так і мистецький світ Парижу XIX століття був захоплений культурами екзотичних країн, представлених на Всесвітніх ярмарках. Ці враження відбилися в «Острові радості» у незвичайних інтонаційних малюнках, екзотичних ладах та ритмах. Крім того, з гедоністичною природою рококо картини Ватто резонувала й історія створення шедевр К. Дебюссі, яка припала на найщасливіші дні його життя.

5. *Оглядовий аналіз «Острова радості».* В ілюзорному «відеоряді» п'єси від «першоджерела» пензля А. Ватто залишаються жаданий острів, морське узбережжя, сонце, корабель, що несе ошатний, строкатий і веселий натовп буколичних персонажів назустріч утіхам кохання та ідилічним радощам — цим радісним нетерпінням просякнутий весь музичний матеріал твору, це одна з рушійних сил його драматургії. Емоційна свіжість і щирість перетворює алегоричний пейзаж на уособлення людського почуття радості у всій повноті,

яку дозволяє умовність музичної мови. Порівняно з живописним твором п'єса К. Дебюссі позбавлена куртуазних алюзій, властивих композиціям митців XVIII століття, і не переобтяжена деталями декоративного антуражу, більш динамічна, сповнена п'яної стихійності почуттів.

Калейдоскоп тем-«арабесків», які також є візитівкою К. Дебюссі-композитора, об'єднується у дві образно-тематичні сфери. Перша з них — танцювальна, з пружним ритмом, що нагадує хабанеру та позначена орієнтальним колоритом, передає «антураж» подій, ритм руху. У її жанровій першооснові можна знайти натяк на місце дії — сонячну Іберію, тут присутні іспанські мотиви, дуже популярні у французькій культурі (наприклад, Ж. Бізе «Кармен», М. Равель «Альборада»). «Калейдоскопічність» зміни маленьких, лаконічних тематичних утворень вимагає визначеної конструктивної цілісності. Цьому сприяє чіткий ритм, який більшою частиною має остинатний характер. Друга з тем, мелодія широкого дихання, «вокальна» за викладом та принципами розгортання, на відміну від попередньої скоріше створює загальний емоційний фон, підкреслює запальну атмосферу радості. Це вимагає від виконавця ясного розуміння будови мелодії та фактури, головних та другорядних її елементів. Означені два блоки тем вимагають різного звуковидобування, що пов'язано з їх природою — а саме, точного, легкого і гострого туше у першому випадку і в'язкого, з більшою вагою руки — у другому. Крім того, калейдоскопічна зміна тем, різних за емоційним станом, ритмічним малюнком, жанровою основою, вимагає вольового відчуття і втілення ідейної та формальної цілісності.

*6. Художні та професійні вимоги до виконавця твору.* Вишуканість, примхлива складність художніх задач, закладених автором у цей чудовий витвір його мистецької уяви і професійної майстерності, вимагають певного досвіду виконавця-інтерпретатора, зокрема — слухових вражень, які могли б на інтуїтивному рівні формувати уявлення про бажаний звуковий результат роботи над твором. Саме тому «Острів радості» може увійти до репертуару музиканта не раніше, ніж він проявить певний художній смак, самостійність

мислення і знайомство зі стилем К. Дебюссі (можливо, на прикладі інших, менш вибагливих творів композитора). Дотримуючись загального піднесеного настрою, піаніст повинен відчувати і втілити тонкі відтінки кожного нового звороту (цей прийом певною мірою співпадає з живописною технікою А. Ватто, адже попри загальну увагу до барви і колориту, яка споріднює його з імпресіоністами, на його полотнах завжди ретельно виписані деталі) — фактурного, ладового, гармонічного, динамічного тощо.

Найважливіше і найскладніше у творах К. Дебюссі — це вибудувати фактурний об'єм і тим самим надати музичній тканині «простір», адже композитор, як і художники-імпресіоністи, ідеально володіє «повітрям», об'ємом зображення (ми наочно бачимо, як наближається до нас, рухається святковий кортеж — композитор здійснює цей ефект нашаруванням різних фактурних ліній). Це вимагає бездоганного технічного володіння усіма елементами фактури і їх звукової диференціації, динамічного відокремлення. Прослідковуючи їх розвиток від початку до кінця, необхідно розрахувати драматургічне і динамічне напруження так, аби подолання кількох хвиль розвитку та контрастних вставних епізодів привело до найвищої кульмінаційної точки.

Дивовижним за силою художнього враження елементом композиторського та виконавського стилю К. Дебюссі та одним із найважливіших для нього виражальних засобів є надання фортепіано ілюзорної здатності до тембральної різноманітності. Найдієвішим прийомом для втілення цієї непростой художньої задачі є педаль — візитівка фортепіанної манери композитора — так звана «дебюссістська», або імпресіоністична: багата, розкішна, щедра, пишна і, водночас, дуже ясна, класицистично чиста, яка підкреслює гармонічний малюнок, ритм та фактуру.

Ладові характеристики підкоряються загальній логіці музичного розвитку: наприклад, лідійське забарвлення основної теми є своєрідним символом радості, а цілотонний звукоряд на початку твору має звукозображальну функцію і у найкращих традиціях «кучкістів» уособлює морську стихію. Велика кількість підвищених ступенів і «дієзна» сфера надає

піднесеності, а «вивільнення» цілотноності протягом твору і повернення до діатонічного окреслення другої основної теми підкреслює кульмінацію п'єси.

Складність представляє також поєднання пружної ритмічної основи (протягом п'єси дводольність чергується з тридольністю) з вишуканим *rubato* К. Дебюссі. Щедрий на ремарки, композитор сам докладно визначає не тільки швидкість руху, але і його характер з усіма відтінками, причому італійські визначення (наприклад, «*Quasi una kadenza*») співіснують із французькими, що типово для французької композиторської школи. «Танцювальна» стихія першої з основних тем вимагає більшої ритмічної цілісності, ніж друга, «співуча», яка допускає більші темпові коливання.

Важливою рисою трактування композитором форми є структурна ясність, чітке розмежування різних епізодів, часто «ступінчата» динаміка, адже митець, ускладнюючи ладогармонічну мову, врівноважував цю акустичну незвичність класицистичною стрункістю форми. У своїх фортепіанних творах К. Дебюссі надає перевагу простим формам — три-, рідше двочастинній.

*7. Піаністичний стиль К. Дебюссі.* Всесвітню славу К. Дебюссі принесла, передусім, його фортепіанна музика. Винятковий успіх, образно-емоційна щира безпосередність та піаністична зручність цих творів завдячують його блискучій виконавській майстерності. Не займаючись активною концертною діяльністю піаніста-виконавця як такою, К. Дебюссі однак звертав на себе увагу особливою виконавською манерою, співзвучною з його композиторським стилем. У ній вражала, передусім, якість звучання роялю, багатство тембрів, якими досконало володів К. Дебюссі-піаніст.

Як і Ф. Шопен, К. Дебюссі віддавав перевагу камерній за звучанням музиці, виступав у салонах перед невеликою аудиторією друзів. Великі концертні зали викликали у нього психологічний дискомфорт, оскільки він, на відміну від деяких своїх сучасників (С. Прокоф'єва, С. Рахманінова), не тяжів до послідовної концертної діяльності. Можливо, саме тому «Острів радості» вперше прозвучав з концертної естради 1904 року у виконанні не автора, а Р. Віньєса, часто першого виконавця сучасної йому музики і активного її

пропагандиста, відомого, серед іншого, своєю довершеною педалізацією.

Самобутність і новітність піаністичного стилю К. Дебюссі визначаються вмінням створювати за допомогою різних фактурних прийомів вражаючі рельєфні звукозображальні характеристики. Втілення цих ефектів вимагало сміливого використання правої педалі, яке дозволяло виконувати на одному витриманому басі кілька неакордових звуків і гармоній. Майже не використовуючи звичайного запису педалі, К. Дебюссі вказує на її необхідність виразними «повисаючими лігами». Точні і барвисті ремарки створюють уявлення про просторову перспективу. Піаніст, здатний вірно відтворити художній задум автора, має володіти непересічною рухливістю пальців одночасно з легкістю, ясністю звуковидобуття, постійним слуховим контролем, який запобігає динамічній нерівності, «кострубатості» фактурних ліній. К. Дебюссі використовував різні види фортепіанного письма — фігурації, подвійні ноти, акорди, мелізми. Зазвичай, його фактура відрізняється прозорістю, відсутністю надто масивних співзвуч. Різноманітні фактурні прийоми розкривають то імпресіоністичну барвистість, то класицистичну «суворість» музики. Невимушена віртуозність фортепіанних творів композитора дає яскраве уявлення про його виконавську індивідуальність. Об'ємності звукового простору композитор досягає за допомогою розшарування фактури. Наявність двох чи більше ліній, що охоплюють майже весь обсяг клавіатури, робить музичний матеріал тембрально багатим, водночас, не обтяжуючи його недиференційованою звуковою масою. Оркестрове трактування роялю — одна з помітних рис стилю К. Дебюссі, однак, він же, як ніхто, відчував тембральну принадність фортепіано і використовував всю палітру його звукових барв.

**Висновки.** В результаті аналізу п'єси «Острів радості» у контексті типового для французької культури дотримання національних естетичних і музичних традицій сформовано особливий погляд на комунікативну складову інтерпретаційної та виконавської роботи над твором, який значно розширює коло алузій, пов'язаних з програмною назвою п'єси. «Відплиття до Цитери»

А. Ватто розкривається тут не тільки як джерело оригінальних дослідницьких гіпотез, але і як програмна основа, що визначає неповторний мікс рокайльних жанрових алюзій часів Ватто та імпресіоністичну звукову колористику, втілені композитором у музичній версії твору. У фактурі п'єси, у її опорі на танцювальні ритми, типові для французької музики доби рококо, наявність жанрових рис іспанського походження (хабанера) та екзотичних за звучанням гармоній, у структурній ясності форми вбачаються прийоми, розроблені ще французькими клавесиністами. «Острів Радості» постає маніфестом французької музичної культури у її відкритості новому і прихильності виплеканим століттями клавірним традиціям доби бароко. Спираючись на відомості, які композитор не дає прямо, але має на увазі, обізнаний музикант-виконавець одержує змогу прочитати партитуру твору у «висловлених і невисловлених», але від того не менш важливих деталях. Естетика рококо, багато в чому визначена живописним першоджерелом, постає плідним напрямком інтерпретаційної роботи з п'єсою. Риси галантного стилю помітні у К. Дебюссі і на рівні тлумачення програмності, яка пробуджує уяву виконавця красою вербального вислову. Мистецький контекст існування твору, композиторські традиції, що зберегли свою актуальність з часів бароко, зріз конотацій та палітра асоціацій якнайповніше розкривають задум композитора, відтак виступаючи засобом комунікації між автором, виконавцем і слухачем.

**Перспективи подальших розвідок** простежуються у виявленні нових ракурсів вивчення музичного твору К. Дебюссі «Острів радості» та створенні уявної інваріантної моделі його виконавської інтерпретації.

#### **Список використаної літератури і джерел**

1. Акопян, Л. О., 2010. Остров радости. У кн.: Л. Акопян, вид. 2010. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. Москва: Практика, сс.402–403.
2. Берегова, О. М., 2005. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. *Вісник Державної академії кер. кадрів культури і мистецтв*, 4, сс.37–46.
3. Гнатів, Т. Ф., 2013. Клод Дебюссі — реформатор музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3, сс.35–43.
4. Григорьев, И., 2012. *Орфей прерванных сновидений* [online]. Режим доступа: <<https://www.interfax.by/article/94359>> [дата звернення: 24.08.2019].
5. Дебюсси, К., 1986. Письмо Э. Бардак, 6 июня 1904. В кн.: А. Розанов, ред. *Избранные письма*. Ленинград: Музыка, сс.163–164.

6. Жаркова, В. Б., 2016. «История музыки» в пяти «приближениях», или несколько методологических замечаний в эпоху высоких IP-технологий... *Київське музикознавство*, 53, сс.185–196.
7. Жаркова, В. Б., 2015. Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме («Три поэмы Малларме» Клода Дебюсси и Мориса Равеля). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного процесу*, 116, сс.3–13.
8. Кремлёв, Ю. А., 1965. *Клод Дебюсси*. Москва: Музыка.
9. Лонг, М., 1985. *За роялем с Дебюсси*. Перевод с французского Ж. Я. Грушанской. Москва: Советский композитор.
10. Печерский, П. В., 1983. О фортепианной музыке Дебюсси. У кн.: М. Каган, вид. 1983. *Дебюсси и музыка XX века*. Ленинград: Музыка, сс.91–136.
11. Barraqué, J., 1962. *Debussy*. Paris: Seuil/Solfèges.
12. Cortot, A., 1981. *La musique française de piano*. New edition. Paris: PUF.
13. Debussy, C., 2012. *La musique et les arts*. Paris: Musée de l'Orangerie.
14. Vuillermoz, E., 1957. *Claude Debussy*. Geneve: R. Kister.

### References

1. Akopyan, L., 2010. Ostrov radosti. In: L. Akopyan, ed. *Muzyka XX veka. Encyklopedicheskij slovar'* [The music of the 20<sup>th</sup> century. Encyclopaedic Dictionary]. Moskva: Praktika, pp.402–403.
2. Berehova, O., 2005. Rol tekstu v komunikatsiinyh protsesah: mizh dyskursom ta interpretatsieiu [The role of text in communication processes: between the discourse and interpretation]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, pp.37–46.
3. Hnativ, T., 2013. Klod Debiussi — reformator muzychnoho teatru [Claude Debussy the Music Theatre Reformer]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3, pp.35–43.
4. Grigor'ev, I., 2012. *Orfej prervannykh snovidenij* [Orpheus of the interrupted dreams], [online]. Available at: <<https://www.interfax.by/article/94359>> [accessed: 24 August 2019].
5. Debussy, C., 1986. Pis'mo E. Bardak, 6 iunya 1904. In: A. Rozanov, ed. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Leningrad: Muzyka, pp.163–164.
6. Zharkova, V., 2016. «Istoriya muzyki» v pyaty «priblizheniyakh», ili neskol'ko metodologicheskikh zamechaniy v epokhu vysokikh IP-tekhnologiy... [«Music History» in five «approximations», or several methodological remarks in the era of high IP-technologies...]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*, 53, pp.185–196.
7. Zharkova, V., 2015. Rozhdenie muzyki iz duha poezii Stefana Mallarme («Tri poemyy Mallarme» Kloda Debyussi i Morisa Ravelya) [The Birth of the Music from the Stephane Mallarme's poetry spirit («Three poems of Mallarme» by Claude Debussy and Maurice Ravel)]. *Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo: Komunikatyvna orhanizatsiia muzychnoho protsesu*, 116, pp.3–13.
8. Kremlyov, Y. A., 1965. *Klod Debyussi* [Claude Debussy]. Moskva: Muzyka.
9. Long, M., 1985. *Za rojalem s Debyussi* [At the Piano with Debussy]. Translated from French by Zh. Ya. Grushanska. Moskva: Sovetskij kompositor.
10. Pecherskij, P. V., 1983. O fortepiannoy muzyke Debussy. In: M. Kagan, ed. *Debyussi i muzyka XX veka* [Debussy and the Music of the 20<sup>th</sup> century]. Leningrad: Muzyka.
11. Barraqué, J., 1962. *Debussy*. Paris: Seuil/Solfèges.
12. Cortot, A., 1981. *La musique française de piano*. New edition. Paris: PUF.
13. Debussy, C., 2012. *La musique et les arts*. Paris: Musée de l'Orangerie.
14. Vuillermoz, E., 1957. *Claude Debussy*. Geneve: R. Kister.

OLENA ZHUKOVA

ORCID iD: 0000-0002-3058-425X

PhD in Art History,  
Associate Professor at the Chamber Music Department,  
P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
elenaarcole@ukr.net

**THE ROCOCO AESTHETICS IN CLAUDE DEBUSSY'S "L'ISLE JOYEUSE":  
COMMUNICATIVE COMPONENT**

*The concert piece "L'Isle Joyeuse" (1904) is an outstanding example of the piano literature of the 20th century. The main attention here is paid to the "homage" to the aesthetics and music traditions, typical for French culture, which are so brightly embodied in this piece and which give an opportunity to learn the communicative component of the interpretive work on the piece under the special angle. The "L'Isle Joyeuse" challenges the researcher and performer with its semantic and stylistic multilayer. A communicative component here is shown in the links to other forms of art: connections with the painting by A. Watteau "An Embarquement to Cythere" gives program content to the piece that refers to the rococo features of French harpsichord style. Also, an article specially hints at genre allusions (for example, habanera), pays attention to the composers' techniques of various national music schools, exotic for the French of that time (for example, oriental, presented at the Paris World Exhibitions) and proclaims numerous composer ideas, which earned for C. Debussy the fame of being first composer-"impressionist" despite the conventionality of this term and of C. Debussy's own objection for it. One of the areas, so fruitful for interpretive work with this piece, is the aesthetics of Rococo, embedded in the work at the level of the program source. That is why this paper provides information that contributes to the fullest understanding of the traditions that are reflected in the "L'Isle Joyeuse". The circumstances, which directly influenced the emotional sphere of the piece, include the biographical context of its creating. The characteristic of the artistic context in which the work resides is given, to derive the piece from the sphere of pure piano performance to the wider art space. This gives an opportunity to create algorithms for the work with musical text based on the most detailed reading of the information submitted by the composer in the form of sheet music and literary commentary, in order to get as close as possible to the embodiment of the author's intention. The article identifies new perspectives on the study and performance interpretation of the work; to demonstrate its interaction with the national and historical context, identify the features of the Rococo in the artistic context of the work and the communicative levels of their manifestations, which can be significant for the performing musicians, scholars, students.*

**Keywords:** piano music, pieces of C. Debussy, communication, aesthetic traditions, musical traditions, baroque, program music.

*Стаття надійшла до редакції 29.05.2020*